

Tekst objavljen u: Šunjić, Ivan i Pajević, Anita, ur., *Feministička i Queer čitanja popularne kulture*, Mostar: LibertaMo, 2017, str. 11-31.

Andrea Lešić

Ljubavni romani i feministički eskapizam: da li je bijeg mogućnost slobode?

"Trivijalna književnost" i popularni žanrovi

Prije nego što se posvetim problemu ljubica (a namjerno koristim baš taj, uslovno govoreći, pogrdni termin, naprosto zato što mi je simpatičan, i zato što smatram da bi ga trebalo rehabilitovati), mislim da bi bilo korisno objasniti zbog čega koristim ljubicu nadređeni (i iz engleske terminologije preneseni) klasifikacijski termin *popularni žanrovi*,¹ naspram na ovim prostorima udomaćenog (i iz njemačke terminologije prihvaćenog) termina *trivijalna književnost*.

Dobar dio moje motivacije za tu terminološku odluku nalazi se upravo u značenju riječi *trivijalno*, i u pretpostavci da je književnost koju taj atribut određuje bevrijedna, bez značaja i autentičnog smisla (i sa, kako kaže Jadranka Goja, "jeftinim i lažnim čarima" (1987: 164)), sa njoj pratećom implicitnom pretpostavkom da ni rasprava o takvoj književnosti baš ne može biti naročito značajna, vrijedna ni smisljena. Te dvije pretpostavke su vidljive čak i onda kada se rasprava ipak vodi, i one znaju i eksplicitno i prećutno određivati i metodološke postavke i odabir korpusa. Iako ovdje nema prostora za detaljniju raspravu o klasičnim tekstovima ranih pristupa *trivijalnoj književnosti* na našim prostorima, bitno mi je da sugeriram da je ona zatvarala predmet proučavanja u vrlo usku kutiju koja nije dozvoljavala ni kreativnije oblike radoznalosti za uzroke njene popularnosti, niti uvid u njenu raznolikost.

Razlozi zašto bih predložila da se odmaknemo od upotrebe termina *trivijalna književnost* i da prihvatimo termin *popularni žanrovi* su višestruki. Dio argumentacije protiv termina *trivijalna književnost* uzima u obzir značenje same riječi: ako je *trivijalno* nešto bez vrijednosti, značaja i smisla, onda ne vidim zašto bismo vjerovali da je ikakva rasprava o nečemu što je trivijalno u stanju

¹ Iako nemam ništa protiv termina "popularna književnost" niti "žanrovska književnost", termin koji sam odabrala uključuje u sebe dva koncepta: žanr i popularnost, koji su mi naročito značajni.

da nadiđe besmislenost i bezvrijednost svoje teme, i tako da i sama na bude besmislena i bezvrijedna. Stoga mi se čini da termin *trivijalna književnost* nije od pomoći, jer a priori ne uzima ozbiljno ono čime se bavi, i tretira ga kao podrazumijevano smeće o kojem smo prisiljeni da raspravljamo jer je široko rasprostranjeno na način koji nam nije baš najjasniji.² Kao drugo, monolitnost tog naziva (*trivijalna književnost* kao jednina) gotovo nas prisiljava da sve fenomene na koje se odnosi smatramo obilježene prvenstveno zajedničkim karakteristikama (koje podrazumijevaju beznačajnost i bezvrijednost, koliko i komercijalizaciju i shematizam (vidjeti u Škreb 1987)), te nas sprečava da pojмимо razlike između različitih vrsta te književnosti, kao i razlike između individualnih tekstova.

Razlozi za uvođenje termina *popularni žanrovi* izbjegavaju ćorsokak u koji nas vodi termin *trivijalna književnost*: atribut *popularno* vodi raspravu u pravcu propitivanja razloga za visoku čitanost te vrste književnosti (umjesto da ih uzima zdravo za gotovo na način koji podrazumijeva da ljudi vole da se rasonode, a da pri tom baš ne razmišljaju baš previše), a množina imenice *žanrovi* podrazumijeva mnogostrukost formi u kojima se popularna književnost otjelovljuje, i postavlja platformu na kojoj je moguće problematizirati međusobne odnose različitih žanrova, kao i njihovu hibridizaciju.

Ljubić kao kič, ljubić kao književno smeće

O ljubiću se na našim područjima pisalo izuzetno malo; čak i oni autori koji jesu promišljali trivijalnu književnost, te pokušavali da ponude okvir preko koga je moguće njoj uopšte pristupiti kao nečemu što nije nevrijedno rasprave, uglavnom su se fokusirali na detektivski roman (Žmegač 1976: 181-216; Škreb 1981: 196-228), a o ljubiću nisu pisali nikako, ili su o njemu imali isključivo i apriorno negativan stav. Nada Vučković koristi ljubavne romane kao primjer kako trivijalna književnost odvlači pažnju čitalaca sa stvarnih društvenih problema, nudeći zauzvrat "jake draži", koje, u slučaju ljubavnog romana, treba da pokažu kako su problemi "jednostavni", a ljubavna sreća dokučiva, i "da se do nje relativno lako dolazi" (Vučković 1987: 156-157); kao što ćemo vidjeti kasnije, ovo je uravo suprotno onome što bi bila osnovna odlika ljubavnog romana. Za Škreba,

2 Kako kaže Jadranka Goja, "[t]rivijalna književnost nije problem ljudi koji je čitaju. To je problem ljudi koji se s njom kritički bave i ne izlaze s tim problemima na kraj." (Goja 1987: 163) Njena je teza, također, da "i trivijalna književnost, bez obzira na koji način, u stvari zadovoljava neke vrlo rasprostranjene potrebe ljudi koje nisu trivijalne." (isto: 165) Međutim, i ona nudi zaključak koji nas vraća u ćorsokak rasprave o trivijalnoj temi: čak i ako potrebe čitalaca trivijalne književnosti možda i nisu trivijalne, "[t]rivijalna literatura je bijeg iz 'trivijalne' realnosti na trivijalan način. Svatko bježi kuda može, a tko nema kuda, bježi u trivijalnost." (isto: 166; kurziv u izvorniku)

"sentimentalni ljubavni roman" i "sentimentalna ljubavna pripovijetka"³ su "kič" (Škreb 1981: 173), i on svoju minimalnu raspravu o njemu, umetnutu u generalne teme o trivijalnoj književnosti, završava kategoričkim i iznenadnim zaključkom da "između umjetnosti i kiča u znanosti o književnosti ne bi smjelo biti veze." (isto: 176). U kasnijim vraćanjima na srodnu problematiku unutar istog teksta, Škreb napominje da bi se junaštvo i erotika mogli smatrati "potkama" trivijalnih žanrova (isto: 185), te da bi se ljubić mogao smatrati žanrom u kome junaci žive isključivo za ljubav i "isključivo od ljubavi" (isto: 187), ali ne priznaje tim dvjema idejama (predstavljenim kao zaključci rasprave, a ne kao hipoteze koje tek treba dokazati) ikoji drugi status do onoga koji dokazuje trivijalnost toga žanra. Međutim, moguće je zamisliti njegove stavove kao temelj za hipotezu da ljubić otkriva problematičnost patrijarhalne ideje junaštva, i da je status ljubavi u patrijarhalnom društvu (kao ozbiljan, a ne jednostavan i lako rješiv problem) njegova osnovna "duhovna zaokupljenost", kako bi to rekao Jolles; te da su upravo te dvije teme ono preko čega je moguće razumjeti i popularnost ljubića i njegovu žanrovsku specifičnost, te mogućnost njegovog hibridnog udruživanja sa drugim žanrovima. Škreb to ne radi, ali ja ću se na to uskoro vratiti.

Prije toga, međutim, vrijedi se osvrnuti na tekst Jasmine Lukić *Ljubić kao arhetipski žanr: proza Dubravke Ugrešić* (1995), jedan od rijetkih na našim prostorima koji uzima u obzir specifičnost ljubića kao žanra. Premda ona ljubiću ne prilazi direktno, već tako što preko njega interpretira prozu spisateljice koja se služi književnim postupcima ljubića kako bi ga parodirala, Lukić ipak ljubić shvata dovoljno ozbiljno da ga nazove "arhetipskim žanrom" koji predstavlja "paraliterarni" pandan visokoj književnosti postmodernizma na način sličan onome koji Brian McHale (1992) predlaže za odnos postmodernog romana i cyberpunka. Međutim, za razliku od McHalea, koji analizira konkretne cyberpunk romane i upoređuje njihove narativne strategije sa konkretnim primjerima postmodernističke proze (pri čemu ta dva tipa teksta stoje kao jednakovrijedni jedan naspram drugog (McHale 1992: 243-267)), Lukić ljubić u njegovom neparodiranom obliku, van onoga što bi bila proza Dubravke Ugrešić, tretira više kao neku vrstu arhiteksta (Allen 2000: 100), pozadinskog praobrasca koji pretpostavlja kombinaciju klišeja, kiča i naivku kao implicitnu čitateljicu, i koji iz svoje izvorne trivijalnosti može biti uzdignut jedino kroz postmodernu parodiranje i tekstualnu igru. Sam po sebi, ljubić ne pruže ništa o čemu se može ozbiljno raspravljati; po Lukić:

Mnoge čitateljice, prema sopstvenom priznanju, čitaju ljubiće upravo zato što im oni omogućavaju

3 Već sam naziv signalizira da on misli na fenomen koji se od tada bitno promijenio, i koji je već u vrijeme kada on piše dobrim dijelom transformiran, barem u anglosaksonskom svijetu; vidjeti, na primjer, kontrast koji pravi Richard Hoggart između sentimentalnih ljubavnih romana koje je on čitao kao tinejdžer iz radničke klase, i romana "seksa i nasilja" koji je čitala mlađa generacija momaka u vrijeme kad je pisao svoju studiju o kulturi radničke klase u Engleskoj pedesetih godina dvadesetog vijeka. Naravno, zanimljivo je da tu vrstu romana Hoggart uzima kao "momačku" lekturu, dok su ljubići koji mene zanimaju prvenstveno štivo za žene (Hoggart 1957: 256-272).

barem kratkotrajno bekstvo od sivila svakodnevice. Na drugoj strani, međutim, one ne dovode u pitanje realističnost predstava koje im njihovi modni časopisi, ili omiljeni ljubici nude. Ponuđeni sadržaji prihvataju se doslovno, sa poverenjem. Tako mnoge čitateljice mogu da se poistovete sa osnovnom situacijom u kojoj se nalazi junakinja njihovog omiljenog ljubica, isto kao što veruju da je istinito sve ono o čemu piše njihov omiljeni ženski magazin. (Lukić 1995)

Nisam sigurna zašto Lukić prihvata ovu vrstu simplifikacije, pogotovo s obzirom na to da u ovom radu navodi i izuzetno važnu studiju Janice Radway, koja je predstavljala prekretnicu u promišljanju ljubica, i u kojoj je autorica zagovarala tezu da se ljubici trebaju posmatrati iz perspektive njihovih čitateljica, a ne iz perspektive akademske književne kritike, i otkrila da ta perspektiva nije ni naivna ni neosvijestena za ono što su implikacije onoga što se čita, niti čina čitanja. Ovim, međutim, ulazimo u novo poglavlje ovog rada.

Feminističke kritike ljubica: bijeg i sloboda

Kritičke studije posvećene ljubicima se u anglosaksonskom svijetu počinju pojavljivati osamdesetih godina prošlog vijeka, dakle, negdje u isto vrijeme kada se akademska kritika na ovim prostorima počinje baviti *trivijalnom književnošću*. Za razliku od uglavnom teoretskih i generalizirajućih pristupa Škreba, Solara, Žmegača (o kojima ovom prilikom nisam previše pisala) i autorica i autora okupljenih u zborniku *Trivijalna književnost*, prve proučavateljice (a i danas su to uglavnom žene) žanra koji se na engleskom naziva *romance*⁴ od početka su težile tome da se uhvate u koštac sa samim korpusom, i da na osnovu njega pokušaju naći najbolji metodološki pristup. Slično našim autorima i autoricama, međutim, početni naponi Tanie Modleski i Janice Radway, kako primjećuje Glinda Hall u svom pregledu kritičke literature o ljubicima (Hall 2009: 24-43), bili su obilježeni oštrim kritičkim stavom prema samim tekstovima i skloni patronizirajućem tonu prema njihovim čitateljicama (prema Hall primjećuje da Radway taj ton ublažava 1991., u uvodu u drugo izdanje njene čuvene studije *Reading the Romance* (isto: 23-25)). Međutim, bez obzira na to, Modleski i Radway su zapravo započele temeljitu preobrazbu našeg shvatanja ovog žanra. Modleski je, recimo, u svom čuvenom članku o ljubicima koje objavljuje izdavačka kuća Harlequin, insistirala da čitateljice ljubica imaju izuzetno aktivan odnos prema

4 Ili, kako je naveden u *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Herman i dr. 2008: 508-509), *romance novel*; taj naziv se, međutim, ne upotrebljava toliko često u specijalističkim knjigama i člancima koji se ovim žanrom bave; *romance* je uobičajen i najčešće korišten termin.

onome što se u takvom štivu nalazi, i postavila je tezu da se Ljubić obraća stvarnim ženskim problemima (Modleski 1980: 436). U svom istraživanju čitateljskih praksi jedne izuzetno artikulirane ženske čitalačke grupe, okupljene preko svoje ljubavi prema Ljubićima, Radway je otišla još i korak dalje, smatrajući da se Ljubić ne može proučavati iz perspektive tradicionalne književne hermeneutike na kakvu su naučeni akademski tumači književnosti, već da ga se treba pokušati razumjeti iz pozicije žena koje ga zaista čitaju, i čiji se stavovi trebaju uzimati u obliku u kakvom su formulirani, a ne, kako ona kaže, kao iskazi koje treba rastaviti i pretvoriti u svoju suprotnost (Radway 1984: 10). Međutim, i jedna i druga zaista završavaju zaključkom da Ljubići funkcioniraju na dva načina istovremeno, i da je krajnji rezultat njihovog efekta zapravo kontraproduktivan. Ljubić, kako tvrdi Modleski, omogućava ženama da se suoče sa svojim strahovima vezanim za mušku brutalnost, i da pod krinkom sanjarija o nasilnom, dominantnom muškarcu koji će ih uzeti silom zapravo sanjaju o osveti i moći (Modleski 1980: 443). Na sličan način, Radway Ljubić vidi kao sredstvo suočavanja s emotivnom hladnoćom koju patrijarhat nameće muškarcima, i kao prostor u kome je moguće formulirati čežnju za majčinskom ljubavlju i brigom pod krinkom fantazije o brižnom muškarcu koji je u stanju da zadovolji ženske emotivne potrebe (Radway 1984: 140-147). Ova se dva stava savršeno dopunjuju, jer oba ozbiljno uzimaju problematiku kojom se Ljubić bavi, i skreću pažnju na to da ona suštinski odražava izvornu žensku perspektivu i doživljaj patrijarhata. Međutim, i Modleski i Radway završavaju zaključkom da Ljubići istovremeno i otvaraju stvarnu problematiku i zatvaraju mogućnost njenog stvarnog rješavanja, odvlačeći pažnju žena od mogućnosti stvarne promjene u stvarnom svijetu, nudeći im utješne fikcije i uljuljkujući ih u prihvatanje postojećeg stanja.⁵

Za razliku od Modleski i Radway, Glinda Hall se odmiče od zahtjeva za promjenama patrijarhalnih odnosa (koji je zaokupljao raniju generaciju feministica) i pomjera polje istraživanja na ono što ona vidi kao ključno za razumijevanje Ljubića, a to je njihov seksualni sadržaj (ma koliko eksplicitan bio). Hall definiše "romance fiction" kao "utjelovljenje senzualne predigre postavljene u fabulu" i "doslovno angažiranje čitateljičinog tijela preko uzbuđenja i emotivne uključenosti povezanih sa iskustvom ženskosti" (Hall 2009: 17-18).⁶ Po njoj, Ljubić predstavlja direktno, gotovo

5 Ovo je zaključak sličan onom koji u svom kratkom tekstu o trivijalnoj književnosti nudi i Jadranka Goja (1987: 166-167); nešto slično kaže i Žmegač, kada govori o protestu "mlade ljevice na Zapadu" protiv "elitne kulture", i napominje: "Istina je da neki oblici, npr. strip, mogu, u novoj funkciji, postati medij progresivnih političkih namjera - ali samo pod uvjetom da se ne promijeni samo fabula nego i cijela struktura teksta [...]: umjesto primitivnih šablona potrebni su složeni, svestrano motivisani sadržaji. Inače medij ostaje zarobljen, ovisan o mentalitetu kojemu se opire." (Žmegač 1976: 173)

6 "(R)omance fiction is an embodiment of a sensual foreplay set out within the plot and [...] this literal engagement of the readers's body through arousal and emotional attachment is associated with the experience of being female. The narrative focuses on female sexuality, its realisation and acknowledgement for the reader as a crucial element in creating an emotional link between the writer, the narrative, and the reader not found in any other fiction." (Hall

tjelesno, istraživanje prirode ženske seksualnosti na način koji je nedostupan igdje drugdje u našoj kulturi. Doduše, njena teorija je zasnovana ne samo na novijim feminističkim (ili postfeminističkim) interesovanjima, već i na novijem korpusu ljubica od onoga koji su proučavale Modleski i Radway. Za tu bi se noviju generaciju ljubica moglo reći da je i daleko manje formulaična i daleko raznolikija u svojim maštarijama o tome ko sve može biti učesnik uspješne ljubavne veze i kako ona može izgledati (stara formula "mlada siromašna djeвица i bogati, iskusni, zreli muškarac" nije više dominantna; nove mogućnosti uključuju kombinacije "nezavisna zrela žena i mlađi muškarac", "jedna žena i pet muškaraca" i "prostitutka i sveštenik"), i daleko eksplicitniji i raznolikiji u svom zamišljanju seksualnog odnosa od starijih narativa te vrste (ne dešava se više, kao u ljubicima koje je čitala Modleski, samo to - premda se dešava i to - da on nju, isprepadanu i punu stida i oklijevanja, "uzima" u nekom obliku skoro pa silovanja; podjednako je moguće i da ona, odlučno i bestidno, "uzima" njega, ili da mora da se poprilično pomuči da ga nagovori na seks).⁷ Već u vrijeme kad je Radway vodila svoje istraživanje, njene sagovornice insistirale su na raznolikosti ljubica i na tome da se njima ne dopada uvijek ono što izdavači nude; zapravo, baš je ta ideja, da postoje uspješni i promašeni ljubici, i definisala osnove njene potrage za teorijskom shemom "idealnog ljubica".

I sada dolazimo do ključnog pitanja: kakva je to zapravo ljubav koju zamišlja žanr ljubica? Da li bi se ona mogla svesti na neku osnovnu narativnu shemu koja bi bila zajednička svima njima, i, ako je to moguće, da li je ta shema dovoljno produktivna da generira i obilje tekstova koje se nalazi na policama knjižara, koliko i raznolikost mogućih varijanti osnovne fabule?

Za Taniu Modleski (1980), ljubica, sa njegovom "nestajućom" junakinjom (koja nije svjesna sopstvenih čari, čiji je bijes izvor zabave za junaka, koja do sreće dolazi samo kroz samoponištavanje i transformaciju pobune u potpuno predavanje ljubavi), predstavlja zapravo fantaziju o ženskoj osveti zbog muške brutalnosti kroz samouništenje ("Kad me ne bude, znaćeš tad koliko me voliš i šta si izgubio, i biće ti žao!"), koliko i želju da se prestane biti predmet reificirajućeg pogleda patrijarhalne kulture ("Ako ćeš me gledati kao stvar, nestaću u potpunosti."). Njegove čitateljice, po Modleski, nisu nimalo pasivne; kako ona kaže, "nije to jednostavno postignuće, da odrasla žena sama učini da nestane" (Modleski 1980: 448). Po njoj, mentalna energija koja se utroši u procesu čitanja teksta koji istovremeno poziva i na pobunu i na njeno poništenje, koji traži identifikaciju sa junakinjom, a pri tome očekuje da je gledamo (prateći

2009: 17-18.) Svi prijevodi u ostatku teksta su moji.

⁷ Za sve ove permutacije, dovoljno bi bilo pogledati samo opus dvije autorice: Maya Banks i Lori Foster. Ova druga je, zapravo, izuzetno zabavna i duhovita, i njeni bi se romani mogli smatrati nekom vrstom istraživanja mogućnosti feminističkog ljubica.

voajerski pogled junaka, koji replicira voajerski pogled muškocentrične kulture koja reificira žene) dok ona ne vidi samu sebe, ukazuje na to da su žene voljne da troše svoju mentalnu energiju na bavljenje problemima koje im donosi život u patrijarhatu. Samo što, po Modleski (i sada malo banaliziram njen zaključak), onda trebaju prestati da je troše na čitanje ljubica, i da je iskoriste za samoosvještavanje i borbu, a ne na identifikaciju sa procesom rodnog obeznanjivanja.

Po Radway, opet, idealni ljubić, kakvog ga ona koncipira kroz razgovore sa pasioniranim čitateljicama ljubica, zapravo nudi priču o izgubljenom majčinskom ljubavi ponovo otkrivenoj kroz ljubav brižnog i nježnog junaka.⁸ Ideja da je potraga za ljubavlju u ljubićima u suštini potraga za ljubavlju koju žene daju ženama, a ne zamišljanje idealne heteroseksualne ljubavi, pojavljuje se u još nekoliko drugih članaka o ljubićima. Na primjer, Eva Barrett-Fox u svom poglavlju knjige *Empowerment versus Oppression* naslovljenom *Hope, Faith and Toughness: An Analysis of the Christian Hero* (2007) postavlja pitanje ko je zapravo idealni muškarac koga zamišljaju ljubići: da li je to muškarac kakav bi žene voljele biti ili muškarac za kojeg bi žene voljele da su se udale? Zaključak do koga ona dolazi jeste to da je u hrišćanskim ljubićima zamišljeni idealni muškarac zapravo žena u muškom tijelu, i da je ljubav (nježna, brižna ljubav) koju zamišljaju autorice takvih ljubica zapravo ljubav koju samo žene mogu dati drugim ženama. Na sličan način, ali šireći referencijalni kontekst, Laura Struve, u članku "Sisters of Sorts: Reading Romantic Fiction and the Bonds Among Female Readers" (2011) smatra da čitateljice ljubica ne tragaju za idealnim muškarcem, već za prijateljicom-ljubiteljicom ljubica, i da je stvarni efekat čitanja takve vrste književnosti zapravo stvaranje mreža podrške među ženama. Ova teza bi se, zapravo, mogla potkrijepiti i studijom Janice Radway, koja je kao svoj osnovni izvor tumačenja ljubica iz pozicije poklonica tog žanra imala upravo jednu takvu vrstu ženske čitalačke grupe.

Za Pamelu Regis, glavni problem ranijih teorija o prirodi ljubica leži u tome da se one sastoje od "preuranjenih generalizacija" o "porobljivačkom efektu" ljubica, zasnovanom na malom uzorku jednog ogromnog žanrovskog korpusa (Regis 2003: 3-7). Po njenom mišljenju, ideja da zahjev za sretnim krajem (koji je jedna od osnovnih žanrovskih karakteristika ljubica), u formi braka ili nekog drugog oblika emotivnog obavezivanja, u suštini oduzima junakinjinoj budućnosti svaku mogućnost daljih pustolovina jer je osuđuje na tradicionalnu ulogu supruge i majke, upravo je ključna teza ranijih tumačenja ljubica koju bi trebalo osporiti (isto: 10-11).

Po Regis, naime, ljubić je "podžanr komedije" (isto: 16), i on je nemimetički, fantastični i

⁸ Radway navodi roman *Green Lady* spisateljskog tima koji čine majka i kćerka Anne i Louisa Rudeen kao primjer jednog takvog "idealnog ljubica" koji uspijeva da se aktivno obrati ženskom fantazijskom životu (Radway 1984: 157-185).

idealistički žanr⁹ koji pripovijeda o udvaranju i vjenčanju (ili vjeridbi) jedne ili više junakinja (isto: 21). Osnovni žanrovski elementi ljubića su (bez nekog obaveznog redosljeda): društveni kontekst priče (često opisan kao opresivan), susret junakinje i junaka, prepreka između njih (koja može biti bilo šta, od jednostavnog nesporazuma do mračne prošlosti jednog ili oba glavna lika), privlačnost među njima, ljubavna izjava ili priznanje, tačka ritualne smrti (kada ljubav između junaka i junakinje izgleda nemoguća), prepoznavanje (koje se može sastojati i u tome da junakinja bolje razumije samu sebe), te vjeridba ili vjenčanje (isto: 30-38). Regis smatra "prepreku" i "tačku ritualne smrti" najvažnijim (i oslobađajućim) elementima ljubića; kada se prepreka i ritualna smrt prevladaju, junakinja se oslobađa od onoga što ju je sputavalo i može da uživa u svojoj novoostvarenoj slobodi, čiji je tek jedan dio sretna ljubav sa junakom. U tom smislu ljubić ne porobljava, već oslobađa, i u tome je sadržano zadovoljstvo za čitateljicu (isto: 14-16), kao i obećanje oslobađanja u stvarnom svijetu.

Ideja zadovoljstva (i čitalačkog i seksualnog) pojavljuje se u novijim teorijama ljubića kao ključni lajtmotiv. Za Regis, razlog zbog koga se profesionalna kritika gotovo nikada ne okreće ljubiću, ili to čini samo da bi ga odbacila, nalazi se u činjenici da su radost, sloboda i emocije ključ njegove osnovne tematike; s druge strane, emocije su suspektne, i kao takve, nedostojne ozbiljnih promišljanja (isto: 206-207). Za Glindu Hall, najbolji primjeri ovog žanra su oni koji naročito uspješno ispunjavaju zadatak obraćanja specifično ženskom iskustvu i ženskoj emotivnosti i seksualnosti (Hall 2009: 11-14), što također, u društvu u kom je muško iskustvo još uvijek norma, a žensko aberacija, predstavlja prepreku za uspostavljanje ozbiljnijeg statusa ovog žanra. Međutim, interpretacije koje se fokusiraju na zadovoljstvo nisu nove. Alison Light je još 1984. identifikovala ljubić kao vrstu fikcije koja se bavi "sumnjama i zadovoljstvima heteroseksualnosti", i odredila psihoanalitički pristup kao ključan za njegovo razumijevanje, i to iz dva osnovna razloga: zato što psihoanaliza doživljava razvoj "rodno obilježene subjektivnosti kao proces", i zato što "uzima zadovoljstvo ozbiljno". Pored toga, psihoanalitički pristup tumači fikciju kao fantaziju i "istraživanja i proizvodnju žudnji koje možda prekoračuju ono što je društveno moguće ili prihvatljivo", te tako kroz psihoanalitički pristup postaje moguće govoriti o popularnoj kulturi na način koji "izbjegava zamke moralizma ili diktature" (Light 1984: 9). Za Light, činjenica da žene čitaju ljubice je "mjera njihovog dubokog nezadovoljstva" mogućnostima koje nudi

9 Ova definicija ljubića kao nemimetičkog i fantastičnog žanra dodatno problematizira onaj koncept naivne čitateljice koja se identificira sa "sa osnovnom situacijom u kojoj se nalazi junakinja ljubića" koji postavlja Lukić (1995). Istovremeno, ta definicija ide direktno protiv teze koju o trivijalnoj književnosti generalno postavlja Žmegač, da ona počiva na "mimetičkoj potki" koja daje iluziju "iskustvenog pristupa zbilji", i time podržava "vlast klišeja, privlačiv teror šablone" (Žmegač 1976: 168). Ako ljubić ne teži mimetičnosti, i ako je njegova draž upravo u tome što nudi mogućnost zamišljanja jednog alternativnog svijeta, onda se njegova čitateljica ne može smatrati naivnom, niti se veza ljubića sa stvarnostnim iskustvom može smatrati pravolinijskom niti jednostavnom.

heteroseksualnost, koliko i "nekakve želje da se u potpunosti identifikuju sa submisivnim verzijama ženstvenosti koje ti tekstovi zastupaju". Njen osnovni argument je da "ljubići zamišljaju mir, sigurnost i lakoću upravo zato što postoji nesklad, nesigurnost i teškoća", i u tom smislu oni su "znak nezadovoljstva i tehnika preživljavanja" (isto: 22). U ljubićima se uživa kao u "ritualu i ponavljanju"; oni ne nude konačno zadovoljstvo, već njegovo odlaganje, i u tom smislu predstavljaju "stalno stanje predigre". S obzirom na kontekst u kome se čitanje odvija, i u kome je ženska seksualnost kontrolisana i neostvarena unutar nejednakih heteroseksualnih rodni odnosa u patrijarhatu, ljubići time predstavljaju, kako kaže Light, "za mnoge žene najbolji heteroseksualni seks koje će one ikad dobiti." (isto: 23)

Međutim, ako je to zaista tako, onda je jedna novija inkarnacija ovog ženskog žanra izuzetno zabrinjavajuća, i ostatak ovog rada je posvećen upravo njoj.

Ljubić i rodno nasilje

Prije nego što nastavim o ovome, važno je naglasiti da i dalje vrijedi ono što je o ljubićima rekla Pamela Regis: da se radi o žanru sa ogromnim korpusom, i da generalizacije na osnovu uskog izbora tekstova ne znače mnogo. Također, valja uzeti u obzir da, kao i u svakom drugom žanru, knjige koje postanu vidljive na tržištu ne moraju istovremeno biti one koje su uspješne kao književna djela, te da se različiti tipovi izdavaštva obraćaju različitoj publici (tako da knjige koje se dobro prodaju u elektronskom izdanju ne moraju biti iste one koje su čitateljice spremne imati u rukama kao printano izdanje; moj pristup ljubićima uglavnom ide preko elektronskih izdanja). Bez obzira na sve te ograde, i nakon nekoliko godina tokom kojih nisam pratila koje knjige su popularne u elektronskim knjižarama, povratak proučavanju ljubića za mene je značio i jedno vrlo uznemirujuće otkriće. Naime, iako su gotovo svi ljubići koje sam ranije čitala u sebi sadržavali (makar i u najblažoj mogućoj formi) neki oblik seksualnog nasilja (ili emotivnog zlostavljanja) kao dio junakinjine prošlosti, ili neke prijetnje u toku glavne radnje, ili kao (kako je to Tania Modleski identifikovala) dio junakovog početnog odnosa prema junakinji, ili je to nasilje inkorporirano i reinterpretirano kao sadomazohistička igra vezivanja i dominacije, u zadnje vrijeme su sve vidljiviji romani u kojima je junakinja žrtva ili nekog ekstremnog oblika nasilja u porodici ili je bijelo roblje, dok je junak ili izuzetno opasni kriminalac sa jakim osjećajem časti ili seksualni sadist zlatnog srca. Dakle, ne samo da je ljubavna priča zamišljena kao proces u kom junakinja kroz odnos sa junakom otkriva da heteroseksualna ljubav može pružati i osjećaj sigurnosti i nježnosti, već u tome da je

junak predstavljen kao neko ko joj taj osjećaj daje uprkos tome što je po svojoj osnovnoj prirodi neka vrsta brutalne zvijeri, i što on ostaje brutalna zvijer do kraja.

Sljedeći romani su svi bili na vrhu liste čitanosti u iBooks knjižari digitalnih knjiga, barem po sedmicu-dvije; i to ne samo za taj žanr, nego za sve kategorije digitalnih izdanja. Većina su prvi u seriji romana (i zbog toga se mogu preuzeti besplatno, kao neka vrsta reklame ili udice), i ovdje navodim samo one koji su najjasniji primjer onoga što sam gore opisala.

Prvi (koji je dosta dugo bio na vrhu liste, i koji otvara seriju romana) je roman pod naslovom *Bound by Honor* (recimo: *Vezana (ili vezani) čašću*), autorice Core Reilly (2014). Njegova junakinja i pripovjedačica je mlada djevojka rođena unutar mafijaške porodice, koja je, sa petnaest godina, odlukom svog ambicioznog i pokvarenog oca, zaručena za izuzetno brutalnog mafijaša. Žene u njenoj okolini su svojina svojih očeva ili muževa, držane u zlatnom kavezu iz koga im nema izlaza, i korištene kao pioni u igri moći, te kao rasplodne krave. Njen zaručnik, a zatim i suprug, od braka ne očekuje ništa do seksulanog zadovoljstva i ojačavanja svoje pozicije unutar svijeta kriminala; ona čezne za ljubavlju, za koju vjeruje da joj je nemoguća u okolnostima u kojima se nalazi, kao i za normalnim životom, za koji je sigurna da ga nikad neće imati. Čitav roman je zasnovan na napetosti između njene prestravljenosti, nevinosti i osjećaja bezizlaznosti, te njegove posesivnosti, ogrezlosti u nasilni kriminal i jedva kontrolirane brutalnosti; erotske scene se dešavaju pod stalnom prijetnjom bračnog silovanja i straha od emotivne hladnoće. Sretan kraj se sastoji od njegovog priznanja da je, nakon što je nekoliko ljudi brutalno ubio kako bi je spasao od raznih prijetnji (uključujući i silovanje), voli više od svoje mafijaške porodice.

Taj roman, međutim, naspram sljedeća tri još i ima za junakinju ženu koja posjeduju kakvu-takvu moć. U prvom, jednostavnog naslova *Keep* (recimo: *Zadržati*) autorica Kaye Blue zamišlja dva glasa; jedan pripada mladom gangsteru koji svom perverznom računovođi i peraču novca, u želji da je spasi koliko i da pokaže svoju nadmoć, oduzima mladu ženu koju ovaj drži kao robinju, a drugi samoj ženi, izmrcvarenoj i prestravljenoj, kojoj zaštita okrutnog kriminalca predstavlja spas od prijašnjeg života. U drugom, jednako jednostavnog naziva *Traded* (recimo: *Trampljena*), autorice Kaye Blue, junak je lihvar koji junakinju dobija kao zalog za ogromni dug koji mu njen muž ne uspijeva vratiti. U trećem, naslovljenom *Slave* (*Robinja*; jednostavni naslovi su, čini se, posebna karakteristika ovog podžanra), autorica Sherri Hayes uspostavlja odnos u kojem filantrop (u privatnom životu sklon dominaciji u seksualnim odnosima) iz altruističkih pobuda od poznanika sadiste kupuje mladu djevojku koja je nešto manje od godinu dana bila njegova robinja, i koju zatim junak pokušava emotivno spasiti kroz odnos dominacije bez sadizma (odnosno, kroz odnos u kome će mu ona biti u potpunosti podređena u svemu, dok će on u potpunosti biti odgovoran za njenu

dobrobit i osjećaj sigurnosti). U sva tri romana i junak i junakinja su pripovjedači; u sva tri, autorice uspješno održavaju erotsku tenziju između junakinje i junaka, balansirajući vrlo kompleksnim i minuciozno predstavljenim međuodnosima straha, potlačenosti i privlačnosti; svaki vrlo pomno istražuje emotivne mogućnosti zadatih odnosa junaka i junakinje, i naspram pozadine ekstremnog rodnog nasilja zamišlja kako bi mogao izgledati dominantni (pa i nasilan) muškarac koji se postavlja kao zaštitnik žena, i upravo tom ulogom potvrđuje svoju dominantnu poziciju u muškom (nasilnom) svijetu.

Uz to, sva četiri navedena romana postavljaju svoje priče u kontekst problematičnih, ali ipak čvrstih porodičnih ili prijateljskih odnosa, koji, pored junakovog zaštitništva, junakinji nude i žensko prijateljstvo i podršku.

U nekima, junak omogućava da junakinja obnovi ili održi veze sa sestrom ili prijateljicom iz prethodnog života; u drugima, on je upoznaje sa ženama koje je uzimaju pod svoje, i predstavljaju važnu tačku oslonca u njenom emotivnom preporodu. Veliki broj i manje neobičnih ljubica pretpostavlja ovakvu mrežu podrške kao preduslov uspješne ljubavi, bez obzira na to da li junakinjina, junakova ili neka alternativna, na prijateljstvu zasnovana, porodica nudi okvir koji omogućava širi osjećaj sigurnosti i voljenosti od onog koji nudi centralni odnos glavnog ljubavnog para. Međutim, u romanima kao što su četiri prethodno navedena, značaj ženskog prijateljstva za junakinjinu dobrobit još je naglašeniji, jer je u jakom kontrastu prema izrazito patrijarhalnom i machističkom svijetu u kome se radnja odvija, i time donekle ublažava ono što je centralna pretpostavka glavne ljubavne priče: da se junakinjina sreća sastoji od voljnog pokoravanja dominantnom mužjaku. Čak i ako se uzme u obzir tvrdnja autorice Jayne Ann Krentz, koju navodi Pamela Regis (2003: 112-113) da je junak ljubica uvijek alfa-mužjak kojeg valja pripitomiti, junakinje ovog tipa ljubica manje pripitomljavaju junaka, a više prihvataju mogućnost da i dominacija i posesivnost mogu biti uzbudljivi izraz duboke ljubavi.

Odakle potreba za takvom vrstom fiktivnih ljubavnih priča? Jedan mogući odgovor je da one predstavljaju perverznu vrstu utjehe u svijetu koji obiluje nasiljem nad ženama; drugi je već odavno ponudila Jessica Benjamin u svojoj klasičnoj studiji *The Bonds of Love* (1988), koja, na tragu feminističke revizije Freudove psihoanalize i njegove interpretacije uloga majke i oca u djetetovom psihičkom razvoju, objašnjava zavodljivost odnosa (muške) dominacije i (ženske) submisivnosti na sljedeći način:

Racionalno kontrolirajući i sadistički drugi je čudesan zbog svoje sposobnosti da se odupre uništenju. U najčešćoj fantaziji o idealnoj ljubavi, onoj koja se često nalazi u ljubavnim romanima za masovno tržište, žena može osloboditi svoju žudnju samo u rukama muškarca za koga zamišlja da je moćniji,

čija snaga ne zavisi od nje. Takav muškarac, koji je želi ali je ne treba, zadovoljava element koji nedostaje *i* majci *i* ocu, sposobnost da izdrži napad i da još uvijek bude tu. U tom smislu idealni ljubavnik zapravo nudi dvostruko rješenje, sputavanje *i* uzbuđenje, obuzdavajući zagrljaj i put ka slobodi - zajedničke crte idealnog oca i majke. (Benjamin 1988: 120)

Za Benjamin, problem ženske žudnje kao ovisne o neravnopravnim rodnim odnosima u kontekstu patrijarhata pretpostavlja i mogućnost zaliječenja, jer ostvarenje ljubavi ovisi o održavanju tenzije između sebe i onog drugog kojom jedno drugom obezbjeđujemo slobodno istraživanje otvorenih prostora naših mogućnosti (Benjamin čežnju za takvim odnosom naziva "longing for a holding environment and open space" (isto: 121)). Hall (koja u svojoj knjizi uzima studiju Jessice Benjamin kao jedan od ključnih tekstova preko kojih možemo razumjeti fenomen ljubica, i primjećujući koliko takvih romana pretpostavljaju odsustvo majke kao jedan od ključnih elemenata u životu junakinje (Hall 2009: 56-66)) predlaže da se ritualizirani odnos dominacije i submisivnosti (koliko u ovakvim romanima, toliko i u stvarnoj supkulturi te vrste) shvati kao subverzivan prema patrijarhatu, zato što se taj ritualizirani odnos, za razliku od stvarne dominacije muškaraca nad ženama u svakodnevnosti patrijarhalnih odnosa, zasniva na eksplicitnom pristanku i ravnoteži moći (isto: 78-79). Međutim, u ljubićima koje sam navela također se dešava da se junakinja, koja je prethodno, kao žrtva izrabljivanja, bila svedena na svoju seksualnu funkciju i poistovijećena sa svojim polnim organima, kroz odnos sa dominantnim junakom otkriva kao cjelovita ličnost, čije je čitavo sebstvo predmet junakove žudnje (i njegove ljubavi). Ovi su romani, uprkos svom manje ili više eksplicitnom evociranju seksualnog nasilja, u prikazivanju odnosa između junaka i junakinje zapravo skloni odlaganju penetracijskog polnog odnosa. U tom smislu je najindikativniji, i najuznemirujući od njih, Hayesin roman *Slave* u kojem junak i junakinja do kraja romana (sa izuzetkom jedne scene, kada ona zadovoljava njega protiv njegove volje, kao oblik pogrešno artikulisane zahvalnosti) svoju bliskost izražavaju samo kroz relativno čedne poljupce i zagrljaje; kako bi rekla Light, čitav roman je doslovno dugačka predigra. Međutim, u tom odlaganju spolnih odnosa artikuliše se jedna druga vrsta erotike, za koju bi Benjamin rekla da je izrazito ženska po svojoj prirodi:

Žene koriste prostor koji se nalazi između, koji nastaje zajedničkim osjećanjem i otkrivanjem. Ples uzajamnog prepoznavanja, susret odvojenih sebstava, to je kontekst njihove žudnje. Ta strana erotskog odnosa nije artikulirana u faličkom simbolizmu genitalne komplementarnosti. Psihoanalitičko vrednovanje genitalne seksualnosti je sakrilo jednaku važnost erotskog zadovoljstva ranog međusobnog usklađivanja i zajedničke igre ranog djetinjstva. Kada je seksualno sebstvo predstavljeno senzualnim sposobnostima čitavog tijela, kada cjelina prostora između, izvan, i unutar naših tijela

postane prostor zadovoljstva, tada žudnja pobjegne izvan granica imperijalnog falusa i naseli se na obalama beskrajnih svjetova. (Benjamin 1988: 130)

Ovo možda nije najočigledniji zaključak koji možemo donijeti povodom one vrste ljubica koji tematiziraju odnos između žena koje su žrtve nasilja i dominantnih, nasilnih muškaraca koji ih od tog nasilja spašavaju, ali ja bih primijetila da upravo tu leži razrješenje paradoksa njihove zavodljivosti. Kroz imaginiranje pomicanja žudnje sa prostora genitalnog (u kome se te junakinje nalaze kao žrtve) na prostor cjeline njihovih ličnosti (kroz buđenje junakove ljubavi prema njima, kao i kroz razvoj odnosa sa širim krugom porodice i prijatelja, te, nerijetko, uspostavljanje osnove za njihove nezavisne živote¹⁰), ova vrsta ljubica zamišlja upravo ono o čemu je pisala Pamela Regis: otkrivanje mogućnosti nade, radosti i zadovoljstva, te oslobađanje junakinje od traumatske prošlosti za nove, uzbudljive avanture u budućnosti.

Zaključak: bijeg i sloboda

U većini novijih teorija ljubica vidljive su sljedeće teze: narativi tog žanra ženama nude jedno od rijetkih zadovoljstava koja su namijenjena baš njima; ti narativi se obraćaju njihovom rodnom iskustvu i tragaju za mogućnostima artikulacije i nezadovoljstava i zadovoljstava unutar njega. Njihova formulaičnost je prividna, jer narativni okvir koji nude omogućava ogroman broj varijabli u odnosima junaka i junakinje, i utoliko predstavlja neku vrstu laboratorije za istraživanje emotivnih svjetova. U tom smislu ljubici nude bijeg, ali, čini mi se, ništa pogubniji bijeg od drugih oblika fikcije. Čak i ako pretpostavimo da ovaj žanr za svoje čitateljice predstavlja manje ili više uspješan *ispusni ventil*, on ipak u najboljem slučaju ima potencijal da barem oslobodi čitateljčinu maštu za zamišljanje rješenja problema koje joj nameće patrijarhat, a u najgorem da je pomiri sa njima, i ponudi utješnu fikciju koja će učiniti lakšim njen svakodnevni život. Očekivanje da bilo koja vrsta književnog djela može donijeti oslobođenje od potlačenosti bilo koje vrste nije previše razumno; čini mi se da oslobađajuća snaga svake vrste emancipatorske fikcije leži u njenoj sposobnosti da omogući zamišljanje drugačijih svjetova, da denaturalizira ovu stvarnost u kojoj živimo, i da nam pruži alatke i materijal pomoću kojih bismo je mogli zamisliti drugačijom. A na nama je onda da odlučimo šta želimo da preduzmemo u stvarnom svijetu, i šta svojim djelovanjem želimo postići.

10 Junaci romana *Traded* i *Slave* omogućavaju junakinjama da i ekonomski stanu na svoje noge, pružajući im šansu da steknu karijeru o kojoj su uvijek sanjale (u slučaju prvog romana) ili obrazovanje koje su propustile (u slučaju drugog).

Izvori (svi izvori su preuzeti sa iBooks Store):

Blue, Kaye (2015). *Keep: Romanian Mob Chronicles*.

Brooke, Rebecca (2015). *Traded*.

Hayes, Sherri (2011). *Slave: Finding Anna, Book One*.

Reilly, Cora (2014). *Bond by Honor: Born in Blood Mafia Chronicles, #1*.

Literatura:

Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

Barrett-Fox, Eva (2007). "Hope, Faith and Toughness: An Analysis of the Christian Hero." Goade, Sally, ur. *Empowerment versus Oppression: Twenty First Century Views of Popular Romance Novels* (str. 93-102). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Benjamin, Jessica (1988). *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York: Pantheon Books.

Cancian, Francesca M. (1986). "The Feminization of Love." *Signs* 11: 4: 692-709-

Čolović, Ivan (1985). *Divlja književnost - etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: XX vek.

Detelić, Mirjana (1987). "O ontološkom statusu trivijalne književnosti." Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 62-65.

Goja, Jadranka (1987). "Problemi trivijalne književnosti: neki socio-psihološki aspekti." Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 163-167.

Hall, Glinda F. (2009). *The Creators of Women's Popular Romance Fiction: The Authors Who Gave to Women a Genre of Their Own*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure, ur. (2005/2008). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

Hoggart, Richard (1957). *The Uses of Literacy*. Harmondsworth: Penguin.

Jakobson, Roman. (1996, šesto izdanje). *Language in Literature*, ur. Krystyna Pomorska i Stephen Rudy. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Lesic-Thomas, Andrea (2005). "Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva's Intertextuality". *Paragraph* 28: 1-20.

Light, Alison (1984). "Returning to Manderley: Romance Fiction, Female Sexuality and Class." *Feminist Review* 16: 7-25.

- Lukić, Jasmina. (1995). "Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić." *Ženske studije*, 2-3. <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-2-3/262-ljubic-kao-arhetipski-zanr-proza-dubravke-ugresic> (pristup 17. 3. 2017.)
- Matić, Alida. (1987). "Pripovjedački postupak Marije Jurić-Zagorke." Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 133-144.
- McHale, Brian (1992). *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Močnik, Rastko. (1987). "Trivijalni ne-žanr: pornografski 'roman'." Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 84-113.
- Modleski, Tania (1980). "The Disappearing Act: A Study of Harlequin Romances." *Signs* 5:3: 435-448.
- Novaković, Darko (1987). "Starogrčki ljubavni roman - antička književna vrsta?" Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 17-27.
- Orr, Mary (2003). *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- Pavličić, Pavao (1987). "Pučka, trivijalna i masovna književnost." Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 73-83.
- Popović-Perišić, Nada (1987). „Trivijalno i stid.“ Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 57-61.
- Proctor, Candice (2007). "The Romance Genre Blues or Why We Don't Get No Respect." Goade, Sally, ur. *Empowerment versus Oppression: Twenty First Century Views of Popular Romance Novels*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 12-19.
- Radway, Janice A. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Regis, Pamela (2003). *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Slapšak, Svetlana, ur. (1987). *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar.
- Solar, Milivoj (1995). *Laka i teška književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Struve, Laura (2011). "Sisters of Sorts: Reading Romantic Fiction and the Bonds Among Female Readers." *The Journal of Popular Culture* 44: 6: 1289-1306.
- Škreb, Zdenko (1981). "Trivijalna književnost." *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga, 167-195.
- Škreb, Zdenko (1987). "Trivijalna književnost." Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 11-16.
- Vučković, Nada (1987). "Socijalni aspekti trivijalne književnosti." Slapšak, Svetlana, ur. *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar, 154-162.
- Žmegač, Viktor (1976). *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Liber.